Juan Carlos Onetti

10 años después

Coordinación: Ana Inés Larre Borges. **Colaboran:** Juan José Saer, Alicia Migdal, Daniel Balderston, Jorge Ruffinelli, Wilfredo Penco, Hortensia Campanella, Antonio Muñoz Molina, Fermín Hontou

NOVELAS BREVES

Dibujo: Fermín Hontou

Hace diez años, en el penúltimo día del mes de mayo, moría en Madrid el mayor escritor uruguayo del siglo XX. Pero Santa María no ha dejado de existir, aún habitan sus calles y su plaza el doctor Díaz Grey, Larsen, Angélica Inés, Jorge Malabia... Creador de novelas complejas y modernas que todavía persisten complejas y modernas, de cuentos perfectos e inacabados que hacen de la ambigüedad su perfección, la literatura de Onetti provoca cada vez nuevas reflexiones.

JUAN JOSÉ SAER

Desde París

ALREDEDOR DE 1960, entre los narradores jóvenes que se lanzaban al trabajo literario, la forma que encarnaba la máxima aspiración estética, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve. Equidistante de la transcripción súbita del cuento, semejante a la del poema, y de la elaboración lenta de la novela, que parecía valerse de una serie de mediaciones consideradas un poco indignas a causa del carácter técnico y vagamente innecesario que se le atribuían, la novela breve tenía la atrayente singularidad de permitir cierto desarrollo narrativo al mismo tiempo que parecía surgir de una concepción intuitiva y repentina, e incluso, en cuanto al tiempo material de ejecución, ofrecer la posibilidad de una rapidez relativa, capaz de preservar la frescura exaltante de la inspiración. Y si bien la dificultad de realizar tan exorbitantes perspectivas resultaba evidente, la fascinación que ejercía la novela breve sólo decayó cuando, a mediados de los años sesenta, el género "gran novela de América", patética superposición de estereotipos latinoamericanos destinada a conquistar el mercado anglosajón, plegándose en el contenido y en el formato a sus normas comerciales, desalojó de las librerías a los discretos y admirados volúmenes de alrededor de cien páginas que perpetuaban tantas obras maestras.

Las normas de extensión que circulaban entonces –de veinte a ciento veinte páginas más o menos– eran desde luego convencionales, pero presentaban la ventaja de ser suficientemente amplias como para dejarle a la imaginación muchas opciones constructivas y al mismo tiempo reducir al máximo la tiranía del género, cuya frecuentación, a decir verdad, estimula en los narradores cierta libertad formal no solamente con la novela breve, sino también con cualquier otro género por el que se aventuren. Pero es obvio que no eran ni la extensión ni el tema lo que estimulaba la imaginación de los narradores, sino algunos atributos propiamente poéticos y retóricos, como el ritmo, el cuidado verbal, el laconismo, la sugestión, en contraste con la discursividad, el prosaísmo, las convenciones estructurales, el conceptualismo de la novela. La novela era un poco el pariente pobre de la creación narrativa, y la tradición novelística latinoamericana sólo existía gracias a dos o tres excepciones. Es verdad que, en los manuales, las novelas pululaban, pero sus pautas estéticas eran ya de otras épocas, y si analizamos retrospectivamente, a partir de 1960, el mapa de la narración latinoamericana, muy pocas novelas en el sentido convencional del término se salvan, y en cambio, una abundante producción de cuentos y de novelas cortas constituye una colección de una indiscutible riqueza. Mariano Azuela, Quiroga, Arlt, Borges, Bioy, Silvina Ocampo, Rulfo, Onetti, Di Benedetto, Felisberto Hernández, etcétera son la prueba más que suficiente de que, con la doble excepción de Arlt y de Juan Carlos Onetti (y quizás también de Alejo Carpentier), la creación narrativa latinoamericana de la primera mi-

▶

BRECHA ha dedicado muchísimas notas a Juan Carlos Onetti, quizás valga recordar aquellas Lupas especiales de mayor aliento: "Homenaje a Onetti en sus 80 años" (Nº 187, 30-VI-89), "Juan Carlos Onetti a dos tiempos: Las huellas en el charco" (Nº 370, 30-XII-92), "Onetti a la búsqueda de Santa María" (Nº 383, 2-IV-93), "Onetti: Los adioses" (Nº 444, 3-VI-94).

tad del siglo XX había sido capaz de prescindir de la novela.

Una de las características más atractivas de la obra de Onetti es justamente que los diferentes relatos que la componen no corresponden a ningún formato fijo, y que cada uno de ellos cristaliza gracias a una necesidad interna que gobierna la extensión, la estructura, la voz narrativa. Esos elementos, que podríamos llamar "universales" del relato, siempre están utilizados de manera novedosa y compleja, adecuada a cada caso concreto, lo que da como resultado que, por debajo de la monocorde elegía onettiana, el conjunto de sus ficciones ofrezca una abundante variedad formal. Esto es también válido para sus novelas, pero se verifica a simple vista en sus cuentos y novelas cortas. Entre los más logrados, o por lo menos más ambiciosos de sus textos breves, si todos llevan la marca inconfundible de su inconfundible personalidad artística, no hay dos que, por su construcción, se parezcan. Tan estimable, exacto y sutil en la mayoría de sus páginas, Barthes se equivocaba sin embargo cuando aplicaba el dogma estructuralista al análisis del relato: esa supuesta estructura subyacente, ese repertorio de invariantes puede que esté en toda ficción, pero no posee más valor que el que tienen el caballete, la tela y el bastidor o el tópico sobre el que el artista trabaja –el desnudo o el retrato de familia por ejemplo– en el interior de la superficie pintada, respecto de la obra irrepetible y singular que sale de sus manos. Cada uno de los grandes textos breves de Onetti aporta la confirmación de esa unicidad vívida que justifica a toda obra de arte.

El narrador por ejemplo, en casi todos sus textos, más allá de las académicas atribuciones del punto de vista, siempre tiene una posición, una distancia, una capacidad de percibir y de comprender respecto de lo narrado que es diferente cada vez y únicamente válida para el relato al que se aplica. El célebre *"¿Qué le ven al coso ése?"* (Henry James) proferido por Onetti en el bar La Fragata ante las caras escandalizadas de Borges y Rodríguez Monegal, podría explicarse por la constancia –admirable– de James en la utilización rigurosa de un mismo punto de vista para cada relato, que tal vez Onetti, lector de Conrad, Joyce y Faulkner consideraba ya como de otra época (lo mismo probablemente que el pudor jamesiano no menos corrosivo sin embargo que la crudeza de sus sucesores). La opacidad del mundo social del que Henry James sugiere en muchos de sus textos la difícil lectura, y que trae aparejada la incapacidad de extraer de los diferentes comportamientos un sentido y una moral, se ha vuelto para Onetti ciénaga viscosa y laberíntica, patria oscura del desgaste, el fracaso y la perdición. De acuerdo con la estrategia de cada relato, los diferentes narradores intuyen, verifican y a veces incluso suscitan la catástrofe prevista ya desde el principio. La derrota es lo que siempre cuentan o presuponen los narradores de Onetti, aunque ciertos relatos, como **Jacob y el otro** por ejemplo, finjan terminar bien. Sin embargo, uno de los rasgos ejemplares de su narrativa es que, a pesar del intenso patetismo de sus temas y situaciones, la organización formal supera el riesgo del melodrama. El vocabulario de los sentimientos y de las pasiones es perfectamente natural en sus relatos, gracias al trabajo estilístico que distribuye las palabras desgastadas por el uso indiscriminado que hace de ellas el comercio melodramático, en una construcción verbal que las relativiza, las limpia, y les devuelve su sentido original.

Esta característica es tal vez lo más personal de su literatura: un distanciamiento no solamente irónico o escéptico, sino sobre todo formal respecto del universo trágico que es su materia narrativa. En sus relatos todo conduce a la catástrofe: la desesperación, como en **Tan triste como ella**, pero también, como ocurre en **La cara de la desgracia**, menos previsible, y tal vez por eso más cruel, irrazonable, la esperanza. La observación de Gilbert Murray según la cual, *"en la tragedia griega, cuando un hombre es llamado feliz, el povenir se anuncia negro para él"*, parece haber sido pensada para los personajes de Onetti, muchos de los cuales son conscientes de la situación, como el almacenero de **Los adioses** que, en el magnífico primer párrafo de la novela, que todos los aspirantes a escritores de nuestra generación sabíamos de memoria, anuncia la ineluctable derrota. Y uno de los importantes hallazgos de ese relato, por no decir el principal, es justamente la distancia y la posición del narrador respecto de lo que narra. La distancia y la posición, que son literalmente espaciales, trascienden ese sentido literal y traducen la fragmentariedad del conocimiento, la esencia ambigua del acontecer al mismo tiempo que, por mostrárnoslo de lejos, a través de los signos exteriores de su comportamiento, le dan al protagonista el aire de un insecto que, con una mezcla de impudor y piedad, vemos debatirse en su agonía. También derivan de la posición del narrador ciertos acontecimientos que podríamos llamar hipotéticos, que no suceden en el espacio-tiempo empírico del relato, sino en la imaginación un poco errática del narrador, enredado en ensoñaciones y en conjeturas.

A propósito de espacio-tiempo, habría que detenerse quizás en Santa María, el lugar imaginario de Onetti, intercalado en un impreciso punto geográfico entre Montevideo y Buenos Aires, por lo menos en el diseño de su inventor, Brausen, y al que sólo es posible darle el nombre genérico de "lugar" a causa de su estatuto y de sus dimensiones imprecisas, cambiantes, ya que a veces es únicamente una ciudad, a la que se agrega su colonia, pero que por momentos (**Jacob y el otro**) tiene las características de un pequeño país de América del Sur. Ese lugar, a diferencia de otros territorios imaginarios de la literatura, que disfrazan someramente una región real, tiene una serie de extrañas características que expresan lo que podríamos llamar las tendencias barrocas de Onetti, ya presentes en **La vida breve**, y que alcanzan una curiosa exacerbación en **Para una tumba sin nombre** y **La muerte y la niña**. En estos dos relatos, espacio y tiempo, ficción y narración, experiencia y fantasía, verdad y falsedad, realidad y representación literaria, son sometidos a diversos trastocamientos, en los que presentimos que la reflexión sobre las paradojas de la ficción prevalece sobre la representación misma. En **Para una tumba sin nombre** (1959), las diferentes interpretaciones de un acontecimiento van anulándose unas a otras a medida que se suceden, y ciertos anacronismos sembrados a lo largo del texto parecen explicarse en la conclusión, donde se sugiere que nada de lo que se cuenta ha de veras sucedido, y la supuesta historia de la mujer y el chivo no es más que la yuxtaposición de tres o cuatro versiones inventadas. Si tenemos en cuenta que lo que estamos leyendo es un relato de ficción, construido con las pautas habituales (aunque estilísticamente singulares de Juan Carlos Onetti) de la representación realista, comprenderemos hasta qué punto esa ficción en la ficción es un regreso al infinito del que resulta imposible ignorar la filiación barroca.

En **La muerte y la niña** (1973) el diseño se complica más todavía: Brausen, el inventor de Santa María, tiene su estatua en la plaza, estatua ecuestre dicho sea de paso en la que el caballo de bronce va adquiriendo poco a poco rasgos bovinos, alusión sarcástica a la principal fuente de riqueza de la región; por momentos, los personajes del relato reconocen a Brausen como el fundador de la ciudad, lo que ya es sorprendente, pero de pronto lo evocan, no siempre con ironía, como al dios que los ha creado y gobierna sus destinos: *"padre Brausen que estás en la Nada"* o *"Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando, célula a célula, síntoma a sintoma"*. La autonomía del territorio imaginario cambia de signo; ya no es más el universo empírico maquillado de tal manera que el lector no puede no reconocer el modelo al que hace referencia, sino una peripecia inédita en el eterno conflicto que une y separa, anula y complementa, sustituye y prolonga, revela y traiciona, lo real y su representación.

LAS GRANDES TRADICIONES QUE DESEA IMITAR. Los habitantes de Santa María están, respecto del demiurgo que les dio vida y los colocó en su universo secundario, en situación semejante a la de los hombres que viven en lo que podríamos llamar la realidad primaria que es el mundo de Brausen: han sido arrojados en él y aunque son conscientes de ese hecho inequívoco pero inexplicable, saben también que las combinaciones del azar o el capricho de su creador son indiferentes al absurdo destino que les han fabricado, consistente en traerlos porque sí a la luz del día para abandonarlos a la desgracia (vocablo recurrente del léxico onettiano) y por último, como a un muñeco maltrecho por la crueldad inocente o distraída de una criatura, dejarlos caer en la oscuridad.

Si la temática, que se ha dado en llamar existencial en su literatura, Onetti la heredó de su siglo y de la tradición rioplatense, a través de la obra de Roberto Arlt particularmente, en sus reflexiones sobre el mundo y su representación, problema inherente a todo ejercicio del arte de narrar, reintroduce a través de la estructura misma de sus relatos, ya que su formulación conceptual, por temperamento, no parecía interesarle, un repertorio de situaciones y de paradojas que habían desaparecido del campo de interés de la ficción desde finales del Siglo de Oro, a causa probablemente de las lentas y laboriosas conquistas del realismo que culminaron en la obra de los grandes narradores de los siglos XVIII y XIX. De un modo personal, Onetti participa en el vasto desmantelamiento de ese realismo triunfante al que se abocó la ficción del siglo XX. Para ese tipo de problemas, en idioma español, sólo parece tener un inesperado precursor, Macedonio Fernández, aunque a causa de la aparición póstuma, a mediados de los años sesenta, del **Museo de la novela de la eterna**, se produce una curiosa inversión en la cronología, y Onetti sigue siendo el precursor solitario de estos embates contra el sistema realista de representación. Algunos ensayos de Borges y ciertos elementos aislados de algunos de sus cuentos (la deliberada identificación del autor-narrador-protagonista de "El aleph", por ejemplo) abordan el problema, pero es Onetti en **La vida breve**, a finales de la década del 50, quien lo introduce no como mero concepto, sino en el plano formal de la novela.

Estas novelas breves no se agotan, por cierto, en las primicias estructurales que ofrecen al lector. Un cuadro apasionado y viviente se despliega en ellas; la desgracia y la crueldad, la resignación y el fracaso, la rabia y la autodestrucción son sus temas predilectos, pero también el amor, la culpa, la nostalgia, y, sobre todo, la compasión. Un personaje, chapaleando en las aguas chirles y oscuras de la más lúcida vileza, se abandona sin embargo a un último estremecimiento de piedad no únicamente por los hombres sino también por las fuerzas sin nombre que rigen su destino: *"Lástima por la existencia de los hombres, lástima por quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda. Lástima por la gente que he tenido que engañar sólo para seguir viviendo. Lástima (...) por todos los que no tienen de verdad el privilegio de elegir"*. Como los de toda gran literatura, los personajes de Onetti tienen un rostro que tarde o temprano terminamos por reconocer: es el de cada uno de nosotros. ■

Este ensayo fue escrito para servir de prólogo a **Novelas breves**, edición crítica que prepara la Colección Archivos de la UNESCO.

El sueño de la muchacha en el tiempo

Alicia Migdal

Yo releo los cuentos de Onetti en la primera edición popular de sus cuentos completos, una publicación de Cedal de 1967. Me gusta, es tan manejable que ya está deshojada y marca un punto fundamental en su obra. En ella no están cuentos como "Matías el telegrafista", que no había sido escrito todavía, o por lo menos no había sido leído (fue en **Marcha** en 1970 donde se publicó por primera vez), pero está el cuerpo integral de sus cuentos o *nouvelles* inolvidables, aquellos por los que una vida tiene sentido. Además de ser, en el 67, un necesario operativo editorial, esos cuentos completos incompletos (pero no a la manera lúdica de los de Augusto Monterroso) siguen siendo completos en su enfrentamiento con el tiempo, es decir, siguen probándose como únicos y clásicos, y a mí me permiten leer mis propias y sesgadas lecturas de Onetti, el decurso de mis subrayados y de mis omisiones, las preferencias momentáneas y emocionales. Hacer la lectura en la edición de Alfaguara tiene ya un carácter tan definitivo que asusta, porque ésos sí son los cuentos completísimos (los que testimonian el final en todos los sentidos, los que aseguran que ya no habrá más), los del pre y el pos Onetti, algunos de los que no deberían haberse publicado nunca (los últimos apuntes inéditos) y los que Arca recogió por primera vez en 1974 en **Tiempo de abrazar** (que se iba a llamar **Onetti antes de Onetti** y que sólo quedó así como título del prólogo de Ruffinelli) y después Editorial Corregidor reunió en una edición de tapa verde y formal. Ahí está entonces, en Alfaguara desde 1998, extendida ante nosotros, la historia de una escritura y de unos cuantos pocos temas. La espléndida monotonía. La tozuda fidelidad al deseo adolescente, su esplendor y su decadencia. La historia de una escritura que incluye la historia del lector y de sus lecturas.

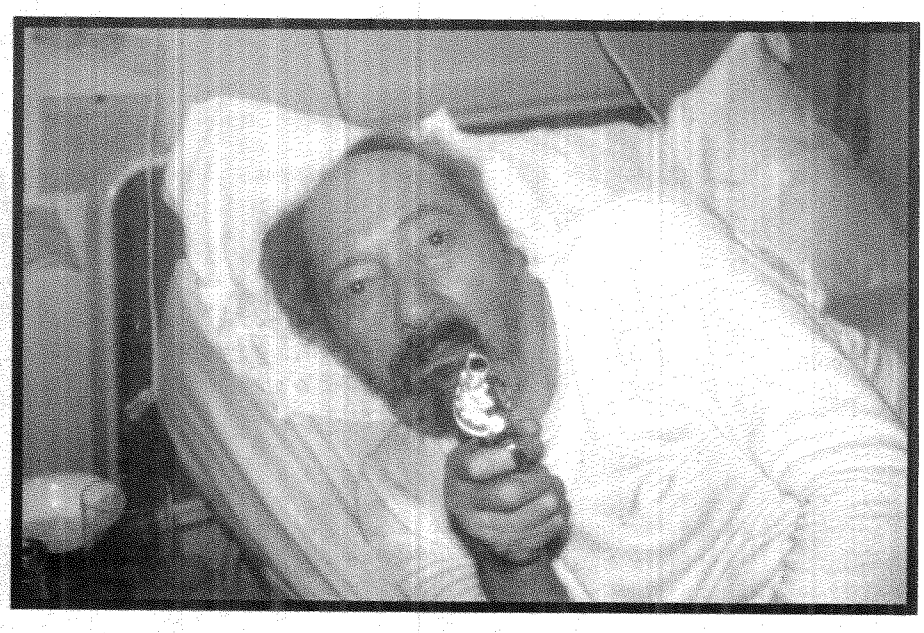
Lo que fue en mí costumbre hedonista sin finalidad profesional, preparaba, sin saberlo, una argumentación en el tiempo, con el tiempo, con cada edición completa de cada Onetti cuentista completo e imperfecto. El verdadero, el perfecto estilista, el soñador que resguarda todavía sus fantasías de la sordidez, es el de la edición de Cedal, aunque ya en la coda de "Justo el treintiuno" había, para mis 20 años, una inesperada traición. Y la coda siguió en Madrid, desde donde nos llegaban de tanto en tanto relatos que auscultábamos con temor de que Onetti estuviera cansado ya de su entresueño, de que el mundo que seguía en su cabeza no tuviera suficiente alimento en la cama de la avenida América, alejada de Montevideo. Apareció entonces la certeza de que no era verdad que a Onetti le daba lo mismo estar echado en cualquier cuarto de cualquier ciudad. Comprobábamos, así, que la inicial complejidad de "Los niños en el bosque" (1940), con su indagación del deseo adolescente y la sinceridad con que examinaba la turbación sexual de Raucho, que soñaba que la muchacha *"escamoteada debajo suyo era Coco sonriéndole como una mujer pintada y barata"*, se simplificaba tantos años después en aquel "ello" de "Jabón", ni hombre ni mujer, y antes en el niño-niña de "El perro tendrá su día" (escrito en Montevideo, en cuaderno escolar, yo lo vi, me lo mostró desde lejos como una tentación). No se trataba solamente de que lo que llegaba desde Madrid fueran breves esbozos, apuntes cansados; era la derrota del deseo la que atravesaba el océano antes de Internet. La fatiga estilística y la sordidez del deseo se habían compenetrado, y de Cedal a Alfaguara hay una línea tendida que da cuenta de ello.

¿Éramos justos esperando siempre lo mejor, más de lo mejor? ¿No teníamos que sentirnos satisfechos con por lo menos ocho cuentos perfectos, que no paso a enumerar porque son apenas los míos (hablo sólo de los cuentos y no de las novelas)? En distintas ocasiones escribí insistentemente que en 1964, con la publicación de **Juntacadáveres**, la obra de Onetti había alcanzado su culminación, y que todo lo que siguió publicando nos proporcionó belleza fragmentaria, en un operativo de degradación por el cual escribir era destruir el pasado y la escritura del pasado, cediendo a la fácil sensualidad de las niñas emputecidas. (Elvirita lo sabe.) También, que no hay que seguir lamentándolo, que el pos Onetti ofrece un interesante material de análisis, por contraste, de lo que hace con su obra un escritor tirado en la cama cuando los sueños son el vector de su escritura pero no alcanzan sin la realidad, sin suficiente realidad externa. El lector que ignore las características del hombre Onetti (le pasó al juvenil Muñoz Molina) podría igual, frente a las 490 páginas de Alfaguara, seguir el mapa del sueño de la muchacha en el tiempo, el tranquilo paroxismo poético y la subsiguiente declinación de la poesía de su prosa, y comprobar que si hay hojarasca literaria a partir de lo escrito en los años setenta, la maravilla anterior no sólo se mantiene sino que crece intacta y preservada. Que el posible Baldi y Raucho y el transeúnte de la Avenida de Mayo, y Risso y el hombre que amó a la muchacha de la bicicleta, pueden ser todos versiones en el tiempo de Jorge Malabia, a su vez versiones, quién sabe, del Onetti de los años treinta, del que creía y con esa fe tuvo energía suficiente como para cubrir las dos décadas siguientes de escritura, moldeando el perfil de las muchachas.

Hay que hacer como si no supiéramos que Onetti se ensañó con Malabia (y con Díaz Grey, pero esa es otra historia, otra nota) y lo convirtió en un renunciante a la imaginación, a partir de **La muerte y la niña**, aunque tuvo que recurrir a él en 1978, cuando en "Presencia" un hombre se encierra a soñar con el reencuentro de una desaparecida. Quién si no Malabia podía presentarse en la intermitente cabeza del Zeus acostado en Madrid, y salir de ella frágil y sediento de amor acosado por la realidad de una muchacha en tiempos de dictadura, ese imprevisto que no integraba los tiempos entreverados ni los muertos resucitados en el damero de la ciudad de Santa María, de la que ese dios era su secretario balzaciano, su Bovary. Es. ■

Para leer sin whisky

Crímenes



Sabemos poco de Onetti. A pesar de los amorosos cultores, de la industria crítica, del prestigio internacional. Vamos rezagados, descubriendo trabajosamente las cartas robadas que estaban allí a la vista de todos y nadie veía. Por eso quizá cuando murió hace diez años, estas palabras de Jorge Lafforgue tenían el aroma de la provocación: *"En este siglo que se acaba, y a una y otra orilla del río de mentadas aguas barrosas, las dos mayores figuras del género policial han sido Borges y Onetti"*, escribía el amigo argentino.[1] Antes, las pilas de novelas policiales baratas que se amontonaban al pie de su cama en Montevideo o en Madrid sólo habían sido parte del decorado, una curiosidad en el autor que decía el silencio de Dios y era el artífice sofisticado de un universo verbal autosuficiente. Fueron los críticos más jóvenes de los años sesenta y setenta los que vinieron a conectar su literatura con los callejones plebeyos del género policial. Entonces hubo partición de aguas: Borges tenía méritos para heredar la tradición inglesa de la novela de enigmas y Onetti recibía con justicia el más turbio legado de la novela negra estadounidense. En 1974 Jorge Ruffinelli interrogó a Onetti sobre el valor literario de la novela policial. Para su decepción quizá, Onetti se rehusó a reivindicar el género. Cuando Ruffinelli le pide que diga qué le falta a la novela policial, responde que *"No es lo que le falta, sino lo que le sobra: le sobra la necesidad de ser una novela policial. Le sobra la visible voluntad que tienen todas ellas de mantenerlo interesado a usted"*.[2] Pero Ruffinelli insiste y entonces el escritor termina por ampliar los confines del género para incluir libros que admira: ***"Crimen y castigo***, ***Los hermanos Karamazov*** *son policiales y a la vez novelas a secas. Son policiales porque hay crimen y misterio: ¿quién lo hizo y por qué lo hizo?..."*. Parece hablar de su propia saga, jalonada de muertes, de misterios y crímenes insolubles. Parece hacer suyo también lo que le dice Jorge Malabia a Díaz Grey en **La muerte y la niña**: *"No me interesa su historia policial. No me interesa la policía"*. Por eso quizás, y a pesar de su debilidad sentimental por Chandler, nunca sintió la necesidad de inventarse un detective. La única vez que lo hizo –en "Presencia", un cuento tardío de 1978– inventa uno que en lugar de descubrir la verdad, la oculta. Jorge Malabia le paga para que en sus mentirosos informes imagine una vida para esa muchacha que él ama y sabe desaparecida por las dictaduras del Sur. En el resto de su narrativa la policía aparece, anónima y circunstancial, sólo al final, como un torpe e inútil *deus ex machina*. Cierra –en **La cara de la desgracia**, en **Jacob y el otro**, en **El astillero**– esas historias inacabadas, que no "cierran" sino en la imaginación de sus lectores.

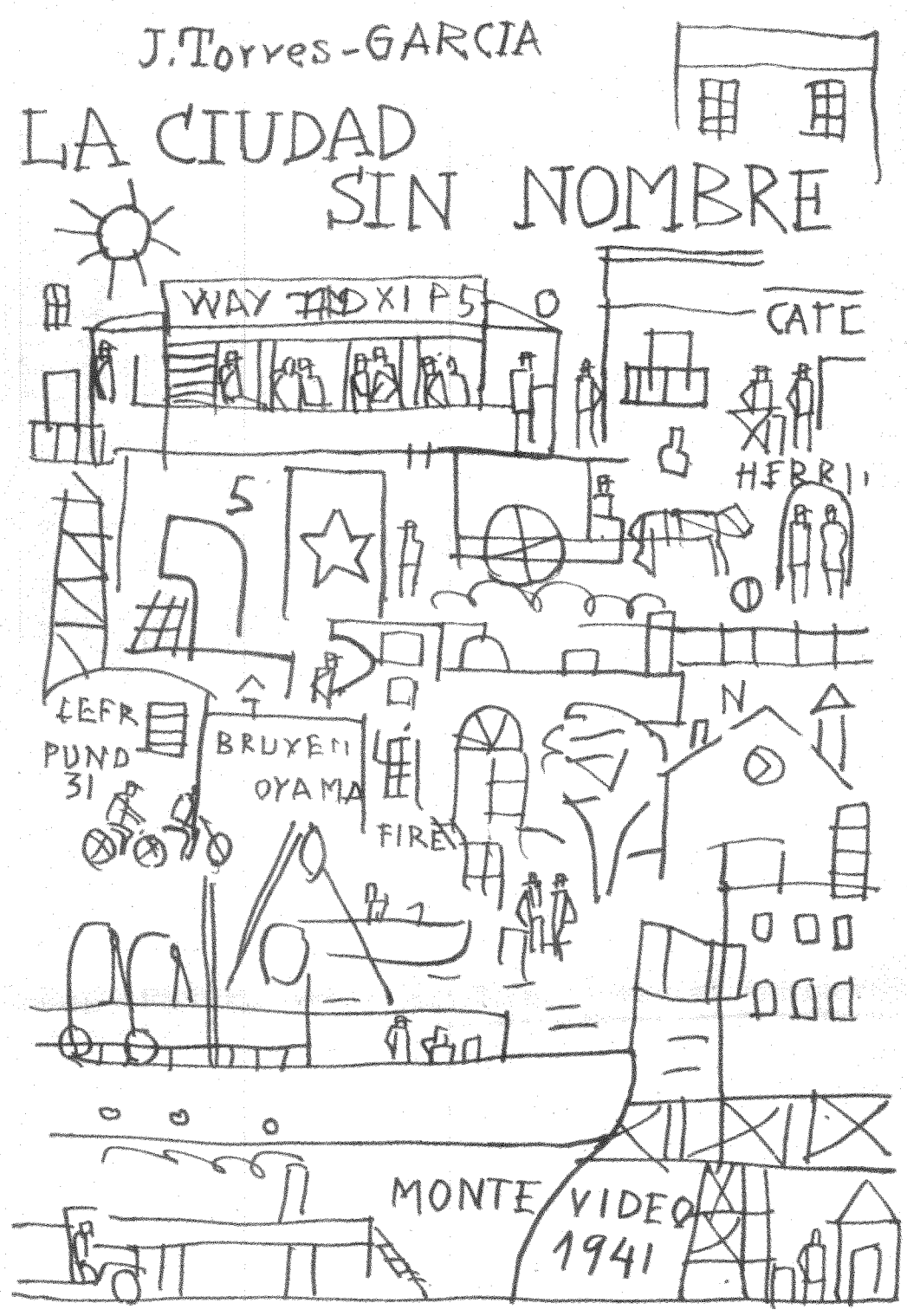
Entonces la crítica insistió con nuevas lecturas, ahora más sofisticadas. Josefina Ludmer dijo que la narrativa de Onetti se construye sobre el modelo del relato policial, que *"los textos de Onetti* (son) *formados por el proceso de lectura de la novela policial"*, donde *"la función del detective debe ser asumida por el lector"*.[3] Ricardo Piglia argumentó que *"en Onetti no se trata de enigmas sino de secretos que actúan en los textos y definen las relaciones entre los personajes; algo se sustrae de la historia, como las dos cartas que, en* ***Los adioses****, el narrador esconde en un cajón."*[4] Inconclusas, ambiguas, y opacas, las historias inventadas por Onetti se parecen menos a las intrigas de un género literario que a las deshilachadas crónicas rojas de los diarios. Engañosas versiones plenas de secretos ignorados, historias hechas menos para obtener un desenlace que para habitar nuestra imaginación. Por eso quizá, a falta de detectives, hubo periodistas en Santa María. Héroes que fatigan las mismas redacciones mal iluminadas donde Onetti conoció a Roberto Arlt. Acaso por eso es que el aroma a páginas policiales que invade sus relatos es un camino al mundo real, no una voluta del estilo.

Respondiendo al cuestionario Proust, Onetti describió su sueño de dicha como *"whisky y una buena novela policial que todavía no he leído"*.[5] No quiso permitirnos tanto hedonismo a sus lectores. Agónicos, hipnotizados, los lectores de Onetti padecemos maneras sublimes del masoquismo. Leemos, lejos de la evasión, para dolernos en intensidad y belleza. Sus muertes pacíficas y lánguidas nos desgarran. Sus pudorosos crímenes fuera de escena, nos obseden. ■

Ana Inés Larre Borges

1. **Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial**, de Jorge Lafforgue y Jorge B Rivera, Buenos Aires, Colihue, 1996.
2. "Creación y muerte de Santa María", en **Réquiem por Faulkner y otros artículos**, Montevideo, Arca, 1975, págs 224-226.
3. Josefina Ludmer, "Figuras del género policial en Onetti", **Onetti en Xalapa. Texto crítico**, 18-19, págs 47-50, Universidad Veracruzana, 1980.
4. "Conversación en Princeton", en **Crítica y Ficción**, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, pág 229.
5. **Miradas sobre Onetti**, Montevideo, Santillana, 1995, pág 55.

Ciudades imaginarias: Torres García y Onetti



© Museo Torres García 2004

Daniel Balderston
Desde Iowa

Joaquín Torres García regresa a Montevideo en 1934 luego de 42 años en Europa. Muy pronto se rodea de pintores, algunos de los cuales serán sus discípulos en los años venideros (con quienes formará el Taller o Escuela del Sur). También tiene contactos con el mundo literario: su nombre aparece en la lista de suscriptores de **Por los tiempos de Clemente Colling**, de Felisberto Hernández (1942), y menciona en sus conferencias que tiene amigos escritores (aunque sin nombrarlos). Uno de los escritores jóvenes que lo frecuenta mucho en los primeros años de su segundo período montevideano es Juan Carlos Onetti. De esa amistad quedan dos textos: el artículo "La Asociación de Arte Constructivo" que Onetti publicara en **Marcha** en 1941, y otro titulado "Infidencias sobre Torres-García" que se incluye en un número especial de la revista madrileña **Mundo Hispánico** de mayo de 1975 dedicado al centenario de nacimiento del pintor constructivista. En el segundo, Onetti aclara que frecuentaba mucho la casa de Torres García en los primeros años luego del regreso de éste al país natal: habla de los amigos y discípulos, de los discípulos excomulgados, de la conversación incesante del maestro, de sus hábitos austeros y su rígido vegetarianismo. Y en éste, como en el anterior artículo de **Marcha**, se nota que el ejemplo de Torres García era vital para Onetti en su búsqueda de una cultura nacional moderna que no se limitara al pasado rural. El artículo de 1941 tiene como tema la conferencia número 500 que Torres García pronunciara en Montevideo; entre los suscriptores del volumen donde se publicó figuran los nombres de "J Carlos Onetti" y de "M Julia de Onetti" (su prima hermana y segunda mujer). El artículo termina así: "(...) *la obra de Torres García y su personalidad actúan ya de manera invisible entre nosotros. Y más tarde o más temprano servirá de punto de arranque para una pintura sin sentimentalismo, sin literatura, sin ranchitos de paja y de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos. Una pintura, simplemente. Y ahora, ¿no podría el Ministerio de Instrucción Pública conseguirnos un Torres García para beneficio de nuestras letras?*".

En lo que sigue voy a explorar los nexos invisibles entre el universo constructivista de Torres García y el mundo de Onetti: digo invisibles porque los dos textos que he mencionado no son suficientes para afirmar que los vínculos manifiestos entre el gran pintor y el gran novelista sean importantes, pero son sugerentes de una conexión oculta fuerte.

Como sabemos, Torres García en su largo período en Barcelona experimenta con distintas tendencias artísticas, pero es sólo hacia el final del período –en 1928-29– que formula su teoría del arte constructivo. Su regreso a Montevideo en 1934 tiene que ver con su interés en el arte americano, sobre todo el legado indígena: piensa ir primero a México antes de decidirse por el país natal.

Onetti afirma en 1975 que trató de convencerle de que se fuera a México, a Perú, a Guatemala: "*En esos países existieron culturas que pueden emparejarse con su concepción del arte. En Uruguay nunca hubo una civilización indígena*".

Y recuerda que Torres García le contestó así: "*Torres García me había dicho que justamente le interesaba Uruguay, Montevideo, porque no teníamos un pasado de civilización india, porque las culturas indígenas que yo había mencionado podían considerarse completas, terminadas, gracias a una barbarie cuyo mérito no viene al caso recordar. Pero que, misteriosamente, continuaban vivas, imponiendo modos de ver y sentir. Y él no quería imposiciones de ninguna clase. Buscaba hacer surgir de la nada un arte nuevo que tal vez tuviera siglos de edad. En fin, el constructivismo era el único dios verdadero y Torres García su profeta*".

"Hacer surgir de la nada un arte nuevo que tal vez tuviera siglos de edad": la formulación conviene para la ciudad imaginaria que inventa Onetti en 1949, justamente en el año de la muerte de Torres. Y recordemos la formulación precisa que Brausen hace de la ciudad de Santa María: "*Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río*".

Esa manera de yuxtaponer la ciudad imaginaria sobre una ciudad existente (aunque casi desconocida) recuerda la formulación de Torres García de la relación entre el arte nuevo y lo que denomina "la gran tradición." No es una continuación: es un corte, una intervención.*

Torres García al regresar al Nuevo Mundo viene en busca de lo que llamará (después de Haya de la Torre) Indoamérica, y el término aparece en (y da título a) más de uno de sus cuadros.** Sin embargo, no busca resucitar la tradición indígena (como harían algunos artistas indigenistas en el mismo período). Y aunque envía a dos discípulos suyos a Perú a investigar, no radica él ni en México ni en Perú sino en Uruguay, país cuyo pasado indígena es más bien tenue. Onetti se burla del pasado uruguayo en **El pozo** en estos términos: "*Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos*".

Aquí se burla de la imagen heroica de los 33 gauchos orientales –tema de un famoso cuadro histórico– y expresa su visión de la pobreza de la tradición nacional.

Onetti es el primer novelista uruguayo que es un novelista urbano desde sus primeros escritos. Es decir, se aleja enfáticamente de la tradición rural, "nativista", de la literatura uruguaya de su época. Y en esto hay una fuerte semejanza con Torres García, quien se reconoce en una de las lecciones de **Universalismo constructivo** como "hombre de la ciudad". La falta de "nativismo" en la obra de Torres es celebrada por Onetti en su artículo en **Marcha** en 1941 y forma parte del nexo entre los dos. También se puede suponer que Onetti aprobara algunas de las "bases" del arte nuevo que propone Torres García en la conferencia número 500: "*Base primera: que nada se represente que no tenga por origen una realidad bien precisa.*

Base segunda: que tal realidad (y por lo mismo) sea de esta ciudad en que vivimos; es decir, de Montevideo.

Base sexta: que no se opere sino con elementos concretos: el plano, la línea, y el tono local".

En la misma conferencia dice –en palabras recordadas por Onetti en su artículo de 1941–: "*No sorprendió, por lo nuevo, todo lo que yo mostré a todos; no, no ocurrió nada de eso, se tomó, así en general, como mamarrachito. (...)Todo fue inútil; la gente, en general, o dudaba o reía*". La incomprensión –tema tan frecuente en la obra de Onetti– es tema también de las conferencias de Torres García.

La ciudad tiene para Torres García un gran valor potencial. Critica las ciudades modernas de América del Sur por ser imitaciones de Europa, pero a la vez celebra el río y la luz que embellecen Montevideo y las casas bajas, provistas de una luminosidad especial según él. Su pintura se llena en los años treinta de elementos que aluden al pasado uruguayo –la carreta, el sol ra-

diante de la bandera nacional– y de árboles y barcos, las torres de las iglesias, las grúas del puerto y las chimeneas de las fábricas, los trenes: elementos todos que se refieren al momento que vive Montevideo. Hay algunos cuadros que trazan escenas urbanas –edificios, trenes o tranvías– pero la mayor parte de la obra montevideana ya no representa la totalidad de una escena sino que la fragmenta dentro de rectángulos. Elementos discretos (organizados según la regla de la geometría euclidiana) que aluden a una totalidad. A la vez, los rectángulos, la división del espacio de la tela, las cosas superpuestas, y las asociaciones verticales y horizontales tienen que ver con la disposición del espacio –horizontal y vertical– en la ciudad moderna. El espacio es una de las preocupaciones centrales.

En Onetti pasa algo semejante. Los críticos siempre hablan de la densidad afectiva de Santa María, de la solidez de ciertos de sus lugares –la estatua de Brausen en la plaza, el bar del hotel Plaza, el Berna, Villa Petrus, el astillero– que sirven como hitos con los cuales el lector topa una y otra vez. Lo que no se ha comentado tanto es la vaguedad de la disposición del espacio en Santa María: no sabemos si la colonia suiza queda al norte o al sur, y lo mismo con Villa Petrus, el astillero, la oficina de Díaz Grey. Es un paisaje fundamentalmente borroso orientado en torno a la plaza Brausen y los demás hitos. De hecho, en uno de sus cuadernos escribe: *"Cuando Juan María Brausen inventó S M* (Santa María) *no tuvo ningún respeto por el norte ni el sur, ni el pasado ni el futuro; respecto a lo que llamamos presente lo convirtió en una línea unidimensional que él podía empujar en la dirección que prefiriera su capricho. Era, con perdón, un pequeño burgués, venido a más"*.

Es decir, no es una representación sistemática de una ciudad, sino la *"declaración de sus derivados y efectos"* (como dice Borges en un ensayo famoso).

Pero a la vez Onetti puede ser extremadamente detallado en su tratamiento del espacio. El mejor ejemplo es el penúltimo capítulo –"Thalassa"– de **La vida breve**, donde Brausen está en el balcón de un bar y una serie de personas –sus personajes, pero no los reconoce– están abajo. La conversación de los de abajo la dirige un hombre que Brausen no puede ver porque está sentado en línea vertical por debajo de donde está sentado él. Los demás llaman "doctor" a ese hombre, y es –claro está– el doctor Díaz Grey. El piso del balcón, que imposibilita la anagnórisis, también sirve para demostrar la precisión espacial con la que está imaginada la escena: *"Abajo, con su frágil mano abierta encima de los dedos de la mujer, el muchachito chupaba un cigarrillo, alzaba la cabeza en una actitud graciosa y emocionante; el pelo dorado y sin peinar se rizaba en la nuca y en las sienes, caía lacio sobre la frente. A su izquierda estaba sentado un hombre pequeño y grueso, con la boca entreabierta, estremeciendo el labio inferior al respirar; la luz caía amarilla sobre su cráneo redondo, casi calvo, hacía brillar la pelusa oscura, el mechón solitario aplastado contra la ceja. Más hacia mí, exactamente debajo de mi silla, se movían un par de manos flacas, unos hombros débiles cubiertos por una tela azul oscuro; la cabeza de este hombre era pequeña y el pelo estaba húmedo y en orden. Otro, invisible, debía de estar de pie junto a la cortina de separación, detrás del hombre del traje azul; oí su risa, vi las miradas de los demás vueltas hacia él"*.

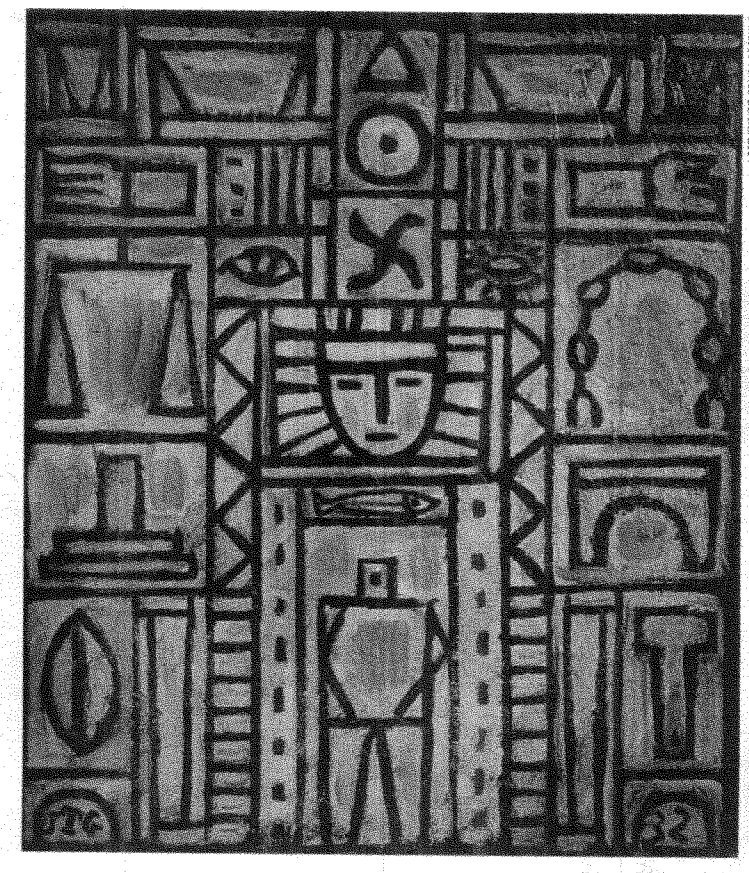
La confirmación de que Brausen no reconoce a Díaz Grey viene poco después: *"Por la calle húmeda, oscura y sin viento, del brazo de Ernesto, pensé que Díaz Grey había muerto mucho antes de aquella noche y que sus meditaciones solitarias en la ventana del consultorio y sus encuentros y andanzas con Elena Sala debían ser situados en otro lugar, a principios de siglo"*.

Esta escena se retoma y se explica catorce años después en el penúltimo capítulo de **Juntacadáveres**. Parte de la descripción dice: *"El doctor Díaz Grey tenía ropas flamantes, azules, y era el único con aire de divertirse sinceramente. Hablaba poco y sonreía como si la historia del prostíbulo y el último capítulo que contemplaba fuera obra suya. Medina estaba junto a la cortina del reservado; como jefe del destacamento, era responsable de que la lacra abandonara Santa María"*.

Esta manera no referencial –no "naturalista", en la terminología de Torres García– de configurar el espacio es uno de los rasgos fundamentales de la narrativa de Onetti. La figura retórica esencial es la metonimia, las relaciones de contigüidad, horizontales y verticales. En esto podríamos sugerir –sin forzar la cuestión de la influencia– un nexo con la obra tardía de Torres García.

Un artista como Torres García que escribió tanto de cuestiones estéticas –sus escritos suman varios miles de páginas– abordará temas que forzosamente encontrarán ecos en otro como Onetti. Tal vez sean meras casualidades, pero son sugerentes. Por ejemplo, en "Acción y valorización" en octubre de 1934: *"La idea que puede ser el punto inicial de la obra será una idea abstracta de cosa. Por ejemplo: cuadro-pretexto, un hombre; escultura-pretexto, un avión; casa-pretexto, un teatro. Y entonces la idea inmediata, y ya concreta, será: para el cuadro, unos planos de color, proporciones, etcétera; para la escultura, unos volúmenes, unas formas, etcétera; para la arquitectura, unos volúmenes, escenario, escaleras, gradas, luces, etcétera. Y así tenemos la idea de la cosa que vamos a hacer y la idea de su construcción o estructura. Y nada más. De manera que queda eliminada toda otra idea, sea de espiritualidad, del carácter de la obra y toda emoción, toda sensualidad, toda idea difusa de pensamiento, toda materialización o forma, sea de algo abstracto de pensamiento, de movimiento, de gestación, de materialización de vida física, etcétera (pues el artista siempre toma de las cosas lo formal solamente sin querer que exprese nada), y rechaza también toda dramatización, descripción literaria y toda representación como tal. De manera que la idea, en el artista, es primeramente una simple idea de hacer una escultura, por ejemplo, a base de un avión; y después, la idea constructiva de esa obra; y nada más. O sea: una primera idea de hacer una cosa (una escultura o cuadro) a base de un tema; y una segunda idea, absolutamente dentro de todo el ordenamiento plástico, teniendo en cuenta el género y el tema. Y nada más"*. Este pasaje podría considerarse el núcleo de la idea del cuento de Onetti "Un sueño realizado", de 1941. En ese relato, una mujer contrata a un director de teatro para que ponga en escena un sueño suyo, del modo más literal, sin emociones, sin expresividad. Al ver su "sueño realizado" muere. Como dice Torres García, queda eliminada toda idea que no sea el sueño, o mejor dicho, la pequeña escena callejera que recuerda como el núcleo del sueño. Esa escena, *pace* Freud, no significa nada. O significa todo, porque verla representada lleva a la muerte.

En la cita de "Acción y valorización" hubo una mención ligeramente despectiva de la literatura, un tema recurrente en los escritos de Torres García. Pero con "literatura" no se refiere al arte literario en sí, sino a la pintura "literaria", anecdótica, que a veces llama "naturalista". Esta vertiente de la pintura –que incluye según él la obra de Diego Rivera y de otros que no son pintores de verdad– es su *bête noire* preferida, objeto de centenares de páginas de ataques en sus escritos.



© Museo Torres García, 2004

"Arte Universal"

En "Infidencias sobre Torres García", Onetti explica que durante la guerra se llevó una colección importante de cuadros franceses a Montevideo para que no cayeran en manos de los alemanes. Al ver "L'homme à chapeau melon", de Cézanne, comenta Onetti que entendió *"la ligazón que, en Cézanne, Hemingway ve entre la pintura y la literatura"*. Y continúa: *"Sentí que el hombre que había pintado aquel autorretrato me estaba enseñando algo indefinible, que yo podría aplicar a mi literatura"*. Después de salir de la exposición, cuenta, fue a lo de Torres García. *"Torres García me abrumó a preguntas, con ese sentido bondadoso de la burla que lo caracterizaba. Eran suaves preguntas, pero que me hacían presentir la cáscara de banana o el piso enjabonado. Como yo era joven –juro que era joven en aquel tiempo–, respondía a todo casi brutalmente, sin pensar en la reacción que podía provocar en aquel hombre que sabía todo lo que humanamente se puede saber de la pintura. Cuando se me terminaron las palabras, Torres García sonrió, dejó de mirarme, inclinó la cabeza hacia un costado y, dirigiéndose a un grupo de amigos que allí se encontraban, dio su veredicto: '¡Qué cosa más extraña! Este Onetti, que no sabe nada de pintura, no se equivoca nunca'."*

En esta anécdota uno siente la importancia que tiene Torres García para Onetti como maestro. No necesariamente como maestro suyo: aclara que es Cézanne el que le da *"algo indefinible, que yo podría aplicar a mi literatura"*, no Torres García. Y no necesariamente como un gran maestro de los discípulos concretos que tuvo: en la misma nota recuerda a los discípulos excomulgados que se atrevieran a experimentar con el surrealismo, a divergirse del camino señalado por el maestro. Pero como una especie de maestro zen: sabio, burlón, imprevisible, querible, irritante. Como alguien que vivió su arte. Así recuerda su primer *"encuentro o choque con Torres García y su tribu"*: *"Sucedía de noche, en mitad de la tercera década, tal vez el mismo día en que este hombre de inagotable fe y entusiasmo regresó definitivamente a Montevideo. Estábamos en un caserón sin muebles, acaso despojado por los innumerables fantasmas que Torres García estaba condenado a llevar consigo. Nos ayudaba una bujía desnuda y ya polvorienta colgada en mitad del cuarto; nos sentábamos en maletas o cajas de embalar con retintas, quemadas, incomprensibles palabras. Algún plato de belleza incongruente me sirvió de cenicero. Recuerdo que Torres García habló durante horas; aparte de la pintura nunca le conocí otro vicio"*.

Es el artista obsesionado, casi demente, con una misión que lleva a cabo no sólo en la pintura sino también en la docencia y en la palabra. O, como ya cité antes, *"el constructivismo era el único dios verdadero y Torres García su profeta"* . ■

* En "El nuevo arte de América" escribe: *"Aquí se nos ha dado una tierra para cultivar (como a otros, otras, en otras latitudes) y debemos cumplir con nuestro deber. Por esto, ya en otro tiempo, volvimos el mapa al revés indicando que nuestro norte era el sur, y así cortando en cierto modo con la tiranía espiritual de Europa. Reintegrémonos, pues, a la gran familia indoamericana"*.

** En el tomo sobre la Escuela del Sur preparado por Mari Carmen Ramírez, Juan Fló comenta las ideas de Torres García sobre el arte indoamericano (págs. 36-37).

Obras citadas

• Juan Carlos Onetti. "La Asociación de Arte Constructivo". • **Periquito el Aguador y otros textos 1939-1984.** Recopilación de María Angélica Petit. Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo/**Cuadernos de Marcha**, 1994. 69-70.

• "Infidencias sobre Torres García." **Mundo Hispánico** 326 (mayo de 1975), 12-13.

• **Obras completas.** Prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Madrid, Aguilar, 1979.

• Mari Carmen Ramírez, compiladora, **El Taller Torres-García. The School of the South and its Legacy**. Austin, University of Texas Press, 1992.

• Joaquín Torres García, **La ciudad sin nombre**. 1941. Edición facsimilar: Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1974.

• "500ª conferencia de las dadas por J Torres García en Montevideo entre los años 1934 y 1940." Montevideo.

• **Universalismo constructivo**. Madrid, Alianza, 1984. Dos tomos. ■

Fotos: Ruffinelli

Dolly y Onetti en su apartamento de avenida América

La versión de D M

El lado iluminado de la luna

JORGE RUFFINELLI

Desde Stanford

(Madrid 1991. Onetti aún duerme la siesta.)

DESDE LA INFANCIA estaban las dos: lectura y violín. Siempre fueron fuertes para mí. Y bueno, la música la empecé muy chica. Hacía cuarteto con mi padre y en los intervalos jugaba a la pelota con los chicos de la casa. Me crié con la música de cámara, y por eso, todavía después de muchos años de la muerte de mi padre, me cuesta escuchar música de cámara. Puedo tocarla porque me entretiene y me gusta, pero escucharla sólo me trae demasiados recuerdos, porque con él, mi padre, toqué todo, todo. Era un fanático. Pobrecito, él tendría que haber sido músico y en cambio tuvo que ser contable, vendedor, todo lo que no le interesaba para nada. Los fines de semana eran la gloria porque hacía su música. Y esa pasión me la pasó, totalmente.

En Montevideo estuve en el SODRE y cuando vine a España tuve suerte porque conseguí esta orquesta, que es una maravilla. Al principio íbamos a los colegios, porque era la época de Franco y lo único que había entonces eran bandas. Tuve suerte porque me encontré de casualidad con un argentino, que estaba en el instituto, y él me dio clases, y luego me llamó para una orquesta pequeña. Era cuando íbamos a los colegios a tocar el "Danubio azul", y él explicaba qué es el violín, la viola, toda esa cosa. Conocí Madrid y los colegios, y el lujo que hay en los colegios. Cada vez que voy a un ensayo doy gracias porque esta oportunidad es maravillosa. Además fue lindo porque hice muchos años de sinfónico, mucho cuarteto, y luego vine acá e hice la ópera –cosa que nunca había hecho–, y ahora estoy en la zarzuela. El teatro me encanta: todo ese montaje, los primeros ensayos de la orquesta y luego, a la italiana, con los cantantes, cómo se va armando todo. Vos estás entre bastidores y ves a los niños actores, y es lindísimo, siempre hay un ambiente lindo, pero a veces le chiflan a alguien. Me da pena.

¿Qué músicos prefiero? Brahms es uno de los fuertes, por las sinfonías. Las dos cosas, tocar y escuchar a Brahms es fabuloso. La música de cámara, el sexteto de Brahms, todos los cuartetos. Todo eso lo hicimos en el Club Alemán de Montevideo. ¿Tú no conociste el Club Alemán? Fue hermoso. Y Mozart, claro, es lógico. Y Beethoven. Y Chaikovsky me gusta, pero no tanto como a Juan. Es el favorito de Juan. Justamente ayer le grabé el "Andante cantabile", que tocaba Rostropovich. El "Andante" es lo que le gusta más a Juan. No sé si sabes, le encanta. Es una de las pocas cosas que le gustan con locura. Esto y algunas cosas de jazz, a veces. Y Gardel, aunque hace mucho que no lo escucha.

Schumann me gusta mucho. Es Géminis como yo, y lo siento mucho, es muy fino, muy lindo, muy hermoso. En ópera, Verdi, que es fabuloso. **Falstaf**. Cada ópera se te queda. Cuando hago una ópera, por ejemplo, estoy, sin darme cuenta, repasando mentalmente las melodías durante el tiempo que dura. Y cuando se acaba, advierto que estoy medio silbándolas.

Y me están gustando los modernos, también. Hace poco hicimos Peter Grimes. Y es música difícil, complicada, pero hermosa, muy descriptiva. Grimes me gustó mucho, y después hicimos **Madame Butterfly**, de Puccini. Es curioso, hacer **Madame Butterfly**, con su dulzura un poco pegajosa después de haber hecho algo tan tajante como Grimes.

Alguien me preguntaba el otro día, y es una pregunta cursi, qué se siente cuando tocas el violín. Pues depende. Soy geminiana, y los geminianos tenemos mucho *arriba* y *abajo*. Y hay momentos en que tengo una sensación maravillosa, absolutamente, casi de borrachera, lindísimo, te sientes feliz, quieres que dure, que siga. El mismo **Madame Butterfly** tiene muchos *cantabiles* para violín, es hermoso. En cambio puedes aburrirte mucho cuando tocas una zarzuela. Al principio, cuando empecé con esta orquesta hacíamos zarzuelas que duraban un mes y medio en el repertorio, y eso era espantoso. Ahora le agarré el gusto a la zarzuela –aunque no tiene mucha riqueza musical– y me gusta pero, cuando te repites mucho, sufres. Por ejemplo, **La gran vía** es hermosísima. Y hay siempre una cosa compensatoria porque, además de tocar y de que te guste, estás siempre estudiando. Todos los violinistas estudian mientras están trabajando. Y eso es lindo. Yo nunca voy a tocar bien, toco normal. Mi hermana sí tuvo todo el talento, desde chiquita. Ya a los 5 años se destacó, era una especie de genio con el piano, con la armonía, escribió óperas, es fabulosa. Todavía está dando conciertos con cuarenta alumnos, y estudia hasta las dos o tres de la mañana. Yo siempre fui media tortuga, pero mi felicidad es enorme en eso, en poder estudiar, que estés tocando y trabajando. Es muy hermoso. Lo espantoso es una fábrica, una oficina, donde haces la rutina y minga. Conozco gente que gastó su vida en oficinas, salen del trabajo y no se acuerdan de nada de lo que han hecho, robots totales.

En alguna época trabajé en oficinas, en Electrolux. ¿Te acordás que estaba en la plaza Independencia, en un costadito? Trabajaba los medios días, y hacía las cartas en inglés, pero había muy pocas. Por lo menos ahí pasé a máquina todo **El astillero**, con permiso del jefe cuando había poco trabajo. Como no tenía cartas, pasaba la novela.

Ensayo, sí. No tanto como entonces, porque entonces estudiaba con Rissi, que era un profesor fabuloso, una maravilla. Nunca he encontrado a alguien como él, ni como persona, ni como maestro. Era un ejemplo, una maravilla. Ahora está otra vez allá, y no creo que lo estén aprovechando como deberían. Me encontré con él en Roma, cuando a Juan le dieron un premio, y estuvieron él y Mecha y fue un hermoso reencuentro. Lo quiero mucho. He estudiado con otros acá, pero no me entusiasmo demasiado. Como él no he encontrado otro maestro jamás.

Y claro, cuando lo conocí a Juan estaba inmersa en Romain Rolland. Me acuerdo de que estaba leyendo **Jean-Christophe**. Mi padre, que era muy lector, me lo encajó, y me encantaba. Me acuerdo de una escena con Jean-Christophe y su amigo (no sé si eran amantes porque en esa literatura no lo explicitan), pero cuando se murió su amigo, Jean-Christophe cayó en la desesperación más terrible, y recién después de meses, un día, vio una rosa, que salió en un rosal, y sintió que volvía a vivir. Me acuerdo de que se lo comenté a Juan pero él no se debe acordar para nada. Y había leído a otros escritores: Graham Greene, Somerset Maugham, Huxley, Thomas Mann, y los clásicos. Luego con Juan los volvíamos a leer, pero no juntos. No, nunca leíamos juntos. Además, aún lee tanta policíaca... A mí me gusta mucho también, por ejemplo Patricia Highsmith. En Montevideo éramos socios de la Biblioteca Washington –creo que allá se llamaba así, acá es Lincoln–, y yo iba *ida y vuelta*, *ida y vuelta*, y me acuerdo de que éramos amigos de uno de los agregados culturales de la embajada, y él estaba asombrado de cuánto sabíamos de literatura estadounidense. Y eso era porque Juan leía mucho en inglés entonces. Leía francés e inglés. Ahora ya no, no quiere.

En Montevideo yo le conseguía libros de segunda mano, iba a Ruben, ¿te acordás, ahí abajo, donde estaba el Rastro, digo Tristán Narvaja? El Rastro es acá. ¿Sabés que una vez casi me llevan presa por eso? Estaba esperando en la parada del autobús, sobre Tristán Narvaja, y ya estaba oscuro. Se me había pasado el tiempo buscando, y yo tenía dos bolsas llenas de libros. Y pasaron dos policías –no sé si eran policías porque era a principios de la dictadura y no todos se uniformaban–, y me dice: "¿Qué lleva ahí?". Yo le dije: "Libros". Y sabes que me miraron todos los libros. Por suerte que no había nada, ni la **Caperucita roja**. Además Juan siempre leía ante todo policíacas, o alguna novela. Y el tipo me hizo muchas preguntas, que dónde trabajaba,

quién era mi esposo, adónde iba... Debía creer que tenía una guarida, porque si no, ¿qué iba a hacer con tanto libro? No le parecía normal, claro. Yo me di un susto.

Toda la vida he acarreado libros. Aquí voy a la Cuesta de Moyano. En esta casa entran uno o dos libros por día.

Yo hablaba inglés antes que español. Cuando éramos chiquitas no sabíamos español. Vivíamos en Buenos Aires, en una casa con jardín, encerrados y sin amigos. Y no sabíamos español, casi, hasta que empezamos a salir un poco. Además fui a un colegio inglés, que era algo muy lindo, fui muy feliz ahí. Pero no pude hacer la secundaria, porque hice el Cambridge, y no me sirvió para ir a la universidad después. Fue una joroba, porque en una de ésas hubiera estudiado. Yo tenía interés y ganas, en esa época, cuando salí de la secundaria. A lo mejor hubiera hecho letras, y me hubiera gustado.

Onetti me impactaba totalmente. Siempre impactó, tanto a hombres como a mujeres. Además había una diferencia de edad muy fuerte, como 16 años. Después la diferencia no importó, pero entonces era mucho, y la sensación de que me protegía totalmente, que decidía todo porque lo sabía todo. Era un hombre muy fuerte con todo, con las mujeres, con su literatura, con su política, con todo. Y a mí me tenía totalmente fascinada. Además yo soy así, cuando me enamoro se acaba el mundo. Como esas enfermedades que te agarran y quedás completamente idiota. Total, era muy fuerte. Ahora llevamos cuarenta años juntos.

No lo había leído, después sí. Y claro que era difícil, yo no captaba ni la mitad. Lógicamente, no estaba preparada. Ahora reviso la traducción al inglés de sus novelas porque están saliendo en Inglaterra. Alguna vez me sorprendo, por ejemplo cuando leo "the big seven" como traducción de "¡la gran siete!". Revisé cuatro novelas y ahora estoy haciendo **El astillero**. Tengo la vieja traducción que salió en Estados Unidos. Allá salieron **La vida breve** y **El astillero** y no sé por qué, pero no funcionó. No se vendió nada. Se atribuye un poco a la traducción, pero ahora, volviendo a leerla, no la veo mal. Yo pienso que Juan simplemente no va en Estados Unidos. Por qué, no sé.

Yo pienso que si no hubiera sido por el problema que tuvo Juan nos hubiéramos quedado en Uruguay. Juan habría estado mal porque nos habríamos chupado toda la dictadura. Antes de eso, durante muchos años, Juan siempre iba de un lado a otro del charco, evitando las dictaduras, y cuando las hubo en los dos lados, se marchó. Supongo que no tenía más paciencia. Además, acá en España vinimos a una apertura que fue maravillosa. Primero estuvimos esperando la muerte de Franco. Llegamos en marzo y Franco murió en noviembre. Me acuerdo que teníamos un pisito chico, por ahí por Ríos Rosas, y oíamos al vecino –eran unas paredes delgadísimas– que escuchaba la radio toda la noche, esperando la corbata negra. La gente esperaba con el champagne en las heladeras. Había de todo, pero nuestros amigos eran de izquierda, claro, y luego vino el Suárez que lo hizo muy bien. Me da mucha pena que se haya caído tanto porque lo hizo muy bien, hasta en Sudamérica lo ponen como ejemplo de la transición. Fue hermoso ver cómo cambiaron las cosas. Llegamos acá y no había más que dos periódicos, el **Ya** y el ABC, el **Ya** católico, el ABC facho. Después salió **El País**, y fue hermoso ver cómo empezó a florecer España. Salieron cantidad de periódicos, demasiados. Y la música se abrió camino con la reina, que es una maravilla. La reina va a escuchar Bach, sólo por Rostropovich. Eso es ser músico. Y viene a muchísimos de nuestros conciertos.

Eso como el re exilio... Además, fui concebida en Europa, con mis padres de luna de miel. Y cuando fui a Londres resultó una maravilla. ¿Sabes lo que es sentirte en tu casa sin haber estado nunca antes? ¿Te ha pasado eso? El viaje a Londres fue maravilloso, pero resultó tan corto...

Esa vez Juan se enojó conmigo, pobre, y tenía razón. Yo trato de no decirle por anticipado cuando voy a un lado, para que no sufra antes. La semana anterior me dice: *"Ya no existes, porque ya te vas dentro de una semana"*. Traté de no decírselo, y creo que Paquita metió la pata. Juan se enojó, le dio bronca y la tristeza de que me fuera. Aunque era una semana, nada más. Y estaba su hermana Raquel. *"Todo el mundo sabe, menos yo."* Y yo traté de explicarle. Pero no le iba, y me amargó un poco los primeros días porque lo llamé por teléfono y seguía enojado. Y es que sufre mucho cuando me voy. Este año me fui dos veces, 15 días y 15 días... Y fue cuando se enfermó y tuve que venirme a la semana.

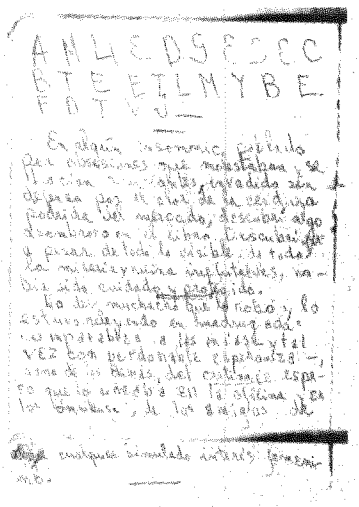
Juan es difícil, no creas. Juan es muy interior y habla poco. No es fácil conocer a otra persona por más que convivas con ella. Llevamos casi cuarenta años juntos. Y claro, yo al principio era una niña, me gustaba la playa, y salir y moverme. Dice Juan que me gusta el *"excitement"*. Desde que lo conozco a Juan lo que le gusta es tirarse en la cama y leer. Así que por ese lado era medio un drama. Aunque salíamos mucho a cenar y ver gente. Me acuerdo de unas vacaciones que pasamos con los Maggi. Fue una cosa hermosa, un recuerdo precioso para Juan también. Era muy al principio. Todos éramos unos muertos de hambre pero alquilamos una casa –chica, húmeda, espantosa–, qué sé yo, en Las Toscas creo, y teníamos una especie de hamaca paraguaya. Era lindísimo vivir con los Maggi, y estábamos cerca de la playa, y venía gente de visita. Tengo recuerdos muy hermosos de esa época.

Vamos a verlo a Juan, que se acaba de despertar. ■

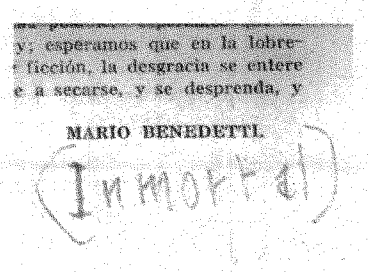
CURIOSIDADES ONETTIANAS

ENTRE LOS RECUERDOS que Martha Canfield conserva de su larga relación con Onetti, una serie de manuscritos y libros anotados por el autor de "Tan triste como ella" (relato que Onetti dedicó a su amiga con el discreto apunte de sus iniciales) ponen en evidencia aspectos indicativos de una personalidad compleja y cargada de convicciones y acertijos. Como curiosidades que vale la pena repasar en el esmero de su pausada caligrafía, se han elegido, como muestra, las siguientes:

• Ejercicio, convicción, mera costumbre, sentido religioso o tal vez estricta cábala (quién sabe), lo cierto es que en los cuadernos o páginas sueltas que Onetti reservaba para su escritura, comenzaba por dibujar, algunas veces, un conjunto de letras mayúsculas –siempre las mismas– sólo inteligibles, en principio, para él mismo o sus más íntimos. Las letras son: A M L I E D G E S E C B T E E T L M Y B E F D T V J. Lo que hubiera podido convertirse en un secreto para la posteridad es aclarado por un testimonio fidedigno: se trata, ni más ni menos, de las primeras letras de cada palabra del avemaría.

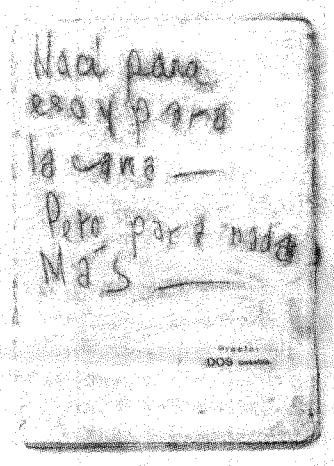


• En el número 1 (y único) de la revista uruguaya **Puente**, dirigida por Ángel Kalenberg y aparecida en 1963, se incluyó un fragmento de **Juntacadáveres** bajo el título "Paseo", con una introducción de Esteban Otero. La misma revista recogió también en sus páginas un ensayo de Mario Benedetti titulado "Juan Carlos Onetti o la aventura del hombre", en el que son analizados sus cuentos y novelas. Onetti leyó con atención este trabajo y fue anotando en el margen algunos breves comentarios. Satisfecho por el examen de que había sido objeto su obra, dejó constancia de su agradecimiento y su incisivo sentido del humor debajo del nombre de Benedetti con una sola palabra entre paréntesis: *"Inmortal"*.



• La contraportada del libro de Pío Baroja **Divagaciones sobre la cultura**, en una vieja edición madrileña de Rafael Caro Raggio, le sirvió para mostrarse de puño y letra y de cuerpo entero, en una confesión de la que dio prueba a lo largo de toda su vida. Comprometido a fondo con el acto de escribir, la frase manuscrita por Onetti proclama, en forma rotunda y sin engaños: *"Nací para eso y para la cama –pero para nada más–"*. El testimonio y los documentos, estos últimos facsímiles, en todos los casos, no dejan mentir. ■

WILFREDO PENCO



LAS VACACIONES DE ONETTI

HORTENSIA CAMPANELLA

Desde Madrid

NO, NO ME refiero a La Floresta, ni a los años 40 con los amigos, ni a la casita de Lagomar con Dolly, en la última época uruguaya. Quiero recordar los veranos en España, finales de la década del 70 y la del 80 casi entera.

En 1979 Juan Carlos Onetti se siente bien: acaba de terminar y publicar **Dejemos hablar al viento**, la novela que lo sacó de la angustiante "sequía" que le había producido el exilio. En el invierno de ese año se presenta con los tangos de Dahd Sfeir arropando su delgada figura vestida de negro, y en los veranos siguientes acepta salir hacia una playa de Gerona. Era poco previsible que su aceptación del viaje consistiera en salir de la confortable cama del apartamente de la avenida América, de Madrid, donde se encontraba cómodo leyendo o escribiendo, subirse a un taxi, luego al avión, a otro taxi en destino... y luego meterse en la cama de la casa de la playa. Sin embargo, era muy coherente. La explicación que ofrecía con serenidad se basaba en su nulo interés por los paisajes: *"Si existen las personas, ¿para qué quiero mirar los árboles?"*, decía. Ni las montañas de la lejanía del Ampurdán, ni el azul Mediterráneo, ni los atardeceres coloridos, ni los bosques de encinas podían competir con sus libros, la charla con los amigos que lo acompañábamos, algún desafío para dialogar con letras de tango, o, cuando accedía a salir a la terraza, el espectáculo lejano de unos niños jugando. Nunca movió un pie hacia la playa, o hacia el pintoresco e histórico pueblo de Torroella de Montgri. Nada físico se lo impedía, él estaba allí *"para hacerle el gusto a Dolly"*, y su interés se concentraba en las personas, literarias o de carne y hueso que lo rodeaban: los personajes de las policiales, los amigos, Dolly, su hermana Raquel.

Pero todavía quedaban asombros mayores. Después del premio Cervantes, el destino de las vacaciones fueron pintorescas zonas cercanas a Madrid, primero Las Matas, después El Escorial. Este último pueblo es uno de los más bellos de la sierra madrileña. Enclavado justo entre montes y colinas, a pesar de ser pequeño trepa a distintas alturas alrededor del histórico monasterio del mismo nombre. La casa elegida por Dolly estaba justo encima del monumento. Al abrir las ventanas del dormitorio donde estaba la cama de Onetti la vista era una combinación del espectáculo arquitectónico de la impresionante obra de Juan de la Herrera, las montañas lejanas azuladas y el bosque de pinos inmediato a la terraza, desde el cual bajaban deliciosas ardillas de cola pelirroja para hacer equilibrios por el borde de la reja. Parecía imposible rehusarse al disfrute del paisaje, excepto porque Onetti se colocaba en la cama ¡de espaldas a él! Durante mucho tiempo fue motivo de su reproche –risueño– el que yo hubiera descolgado un gran espejo para colocárselo justo delante de sus ojos, y así, sin querer, no había tenido otra opción que captar el vislumbre de aquella maravilla.

Pero, a pesar de esa aparente indolencia ante la atmósfera relajada y festiva de las vacaciones, la vida se le filtraba a raudales por donde él quería: las anécdotas de Dolly, los recuerdos dialogados con Raquel, las conversaciones nuestras, las carreras de mi hijo con quien el inmóvil de la cama jugaba a dispararle tiros con sus correspondientes efectos sonoros producidos a dúo. Onetti también se inventaba un mundo en vacaciones. ■

Fragmentos de un libro en marcha

CUANDO ONETTI

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

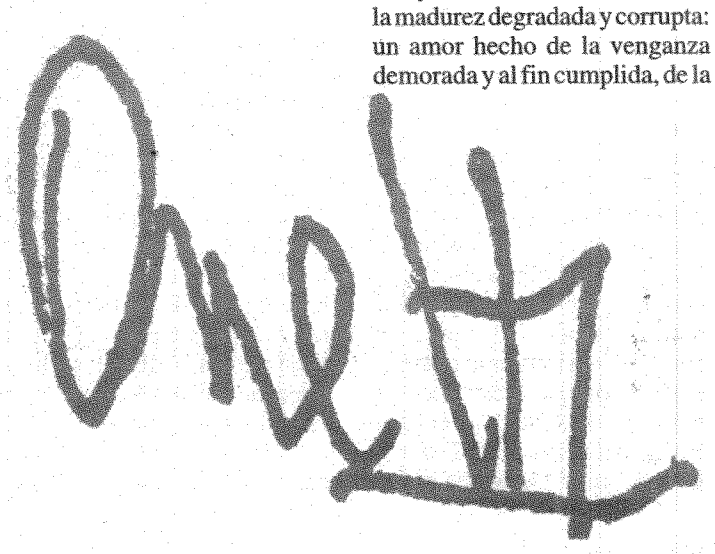
QUIEN SE HA visto forzado de golpe, en la primera juventud, a aceptar responsabilidades demasiado graves, quien de un día para otro ha debido abandonar el reino indolente de la adolescencia para hacerse cargo de una familia y de un trabajo, quizás está condenado a guardar en secreto una juventud intacta y retardada, un refugio imaginario contra la madurez, y también a sentir un rechazo enconado contra la propia vida adulta a la que ha debido incorporarse. El hombre todavía demasiado joven no ha tenido la oportunidad de que sus sueños vayan disolviéndose sin demasiada amargura en la edad adulta: de pronto, cuando aún los alimentaba fervorosamente, ha conocido el choque áspero con la realidad, la superficie agria de las cosas, de la paternidad, de la vida conyugal, de las obligaciones laborales. El hombre demasiado joven, prematuramente sometido a la disciplina de horarios y trajes oscuros, a la presencia acuciante de un recién nacido frente al que su responsabilidad es absoluta, esconde muy dentro de sí mismo al adolescente que no ha podido seguir siendo, y ese otro yo que los demás no ven y que debe ser ocultado es para él, sin embargo, su verdadera identidad, y la cara que ofrece a los otros, hosca o mansa, domesticada, dócil a las órdenes y a las obligaciones, es la cara de un impostor, la máscara rápidamente degradada por los años de quien fue débil o cobarde y aceptó madurar.

En Onetti, el paso de los años jamás trae plenitud, sólo decadencia, y la madurez no viene acompañada por la sabiduría ni por la serenidad, sino por la corrupción. La vejez no es una circunstancia biológica inevitable, sino un envilecimiento tan moral como físico, una culpa y un castigo. El joven, el adolescente –Bob, Jorge Malabia– es un fiscal sin misericordia de los hombres que se han dejado corromper. Pero en el adulto, en el sin remedio degradado, hay también una venganza, la sorda revancha de asistir a su vez al envejecimiento de quien siendo joven lo despreció tanto. Y esa venganza tiene una parte de melancolía por la pérdida en el otro de lo que uno mismo tuvo y perdió, y también un lado raro y fervoroso de amor, casi de deseo, esa clase de deseo tan frecuente en Onetti que se alimenta de la contemplación de la inocencia, de la juventud grácil y perfecta y de los síntomas precoces de la degradación.

De quien está enamorado el narrador sin nombre de **Bienvenido, Bob** no es de la muchacha con la que se ha comprometido y a la que acabará perdiendo, sino del hermano adolescente de ella, ese Bob que lo desprecia porque no está a la altura de la mujer limpia y joven para quien su proximidad, su madurez, son una amenaza. El narrador está enamorado de Bob, de su juventud, su pelo rubio, sus ojos claros y sus utopismos políticos de arquitecturas modernas y radiantes, pero sobre todo, de una manera ambigua y entregada, está enamorado del desprecio que Bob siente hacia él, porque ese desprecio es la medida de su integridad y de su juventud, de lo que el hombre adulto añora de sí mismo, que le importa mucho más que la posibilidad de un compromiso formal con la muchacha. Lo que le importa al narrador no son las citas de noviazgo en la casa de ella, sino los encuentros nocturnos con Bob en el café, citas también, inconfesadas, a las que Bob acude fielmente cada noche para manifestarle su desprecio, y también para exhibir delante de él su juventud, para coquetear con él en un desafío no enunciado, pero que se ajusta a rituales previsibles: Bob poniendo música de jazz en la gramola del café, discutiendo de utopías políticas y ciudades ideales con sus amigos, mostrando el lujo de su adolescencia y de sus sueños intactos delante del hombre al que desprecia, al que desafía y provoca.

Casi no existe en Onetti una historia de amor que no sea un triángulo: Bob conspira para alejar al pretendiente de su hermana, y gracias a esa conspiración –que el otro, el perjudicado en apariencia, no se molesta mucho en resistir– la hermana queda descartada, y así la historia se reduce a la de los dos hombres, que se irán encontrando muy despacio al paso de los años, hasta el reconocimiento final, ya en el territorio común de la madurez degradada y corrupta: un amor hecho de la venganza demorada y al fin cumplida, de la claudicación del joven ya acomodado, ya acogido en la comunidad de los espectros envejecidos que habitan el café.

Misteriosamente, sólo un personaje de Onetti escapa a la corrupción de la vida adulta, el doctor Díaz Grey. Es sabio, pero no cínico; conoce la melancolía, pero no se rinde al nihilismo de la amargura; observa las flaquezas de los otros con lástima y sin crueldad. Pero en él hay una anomalía de origen, que explica su desconocimiento de la saña hacia los otros, pero también su distancia permanente hacia la vida, que él observa desde lejos, como desde el otro lado de las cosas, tras los cristales de sus gafas, tras la ventana de su consultorio o la del bar del Plaza, donde acude de tarde en tarde a tomar una copa. Y esa anomalía es que el doctor Díaz Grey no tuvo infancia, adolescencia ni primera juventud, igual que no las tuvo Adán: Brausen lo imaginó ya cuarentón y serenado por la experiencia y la renuncia, pero despojado de ayer y de recuerdos, lo puso en el mundo en esa fase de la madurez que parece invariable, entre los cuarenta y los cincuenta y tantos años, serio y formal, con el grado exacto de conocimiento y desapego, escéptico sin cinismo, capaz de ternura y de misericordia, pero no de la ceguera del apasionamiento, sensible a las más delicadas expectativas de felicidad que puede ofrecer la belleza de una mujer o los perfumes de una noche de verano, pero incrédulo acerca de su cumplimiento. Como el comisario Maigret en las novelas de Simenon, el doctor Díaz Grey es una figura inalterable en el hormiguero de la comedia humana de Onetti, su centro de gravitación moral, narrativa, casi física. ■



UNA ANOTACIÓN

IDEA VILARIÑO

Sábado 25 de julio de 1958

NO FUIMOS AL teatro, nos vinimos a casa. Hablamos hasta las 10. Habló él. No sé cómo. Nunca habla. Dijo, hablando de otras indiferencias, que le importa un rábano lo que escribe después de que lo escribe, que no vuelve a leer sus cosas publicadas, que cuando mira alguna página le gusta, pero que le cuesta una barbaridad, por ejemplo, corregir ésta para Losada, porque ya está liquidada. Fue una larguísima tarde. No quedó nada por decir. Los mundos, la lástima por la gente, el desasimiento, el sentirse en el universo, la conciencia casi constante del absurdo, de la muerte. Y el gusto por la vida. En él esto es muy fuerte. Le gusta vivir, lo apasiona. Creo que no querría morirse. Más bien lo ofende la idea de la muerte que hace absurdo el resto, y no el hecho de vivir. La muerte de su padre. Aceptó que no puede sufrir como un perro por nadie. —Mi hija –dice–. Pero hay días en que sé que ni ella, en que sé que tanto da.

Mucho después, cuando pude hablar le dije dos cosas: que había estado hablando de mí todo el tiempo. Y también lo otro, que no sé si es verdad: que ahora ya no podría volver a despreciarlo de un modo profundo, como a veces pasó. No admite que pueda haberlo despreciado en ningún momento. —Yo a ti nunca te hubiera podido despreciar desde la noche que te conocí, desde que leí tu primer verso. ■